

LE DANSÊTRE – OVER PSYCHOANALYSE EN DANS

Fran De Cuyper & Dries Dulsster

Master in de klinische psychologie (UGent), student danstherapie aan
Arteveldehogeschool.

Vrijwilliger bij de Achthoek te Harelbeke.
fdcuyper@gmail.com, 0484077228

Als doctoraatsstudent verbonden aan de vakgroep Psychoanalyse en
Raadplegingspsychologie van de UGent, Privépraktijk te Gent
Lid van de Kring voor Psychoanalyse van de New Lacanian School
driesdulsster@gmail.com, 0472720162

Samenvatting: Het thema ‘dans’ is binnen de psychoanalytische literatuur nog weinig uitgediept. Dit artikel poogt enkele handvaten aan te reiken in het denken over dans. Aan de hand van interviews afgenomen bij professionele dansers, werken we het concept *dansêtre* uit. Dit doen we naar analogie met het *parlêtre*. Het betreft de danser die een singuliere dans uitvoert, bestaande uit zich herhalende bewegingen gekoppeld aan een lichamelijke *jouissance*. De beweging vormt dus een toegangspoort naar het reële van de lichamelijke en biedt op hetzelfde moment een manier om met deze ervaring om te gaan. Op dit punt verschijnt iets sinthomatisch, een manier van handelen wanneer geconfronteerd met het reële. De aandrijving van de singuliere dans lijkt buiten het betekende te vallen en wordt dus als onbekend ervaren door de danser. Toch wordt er uiting gegeven aan de eigen dans waardoor het *danswezen* achteraf tot stand komt. Met de uitwerking van dit concept, hopen we uit te nodigen tot verder onderzoek. Hoe de lichamelijke *jouissance* een plaats neemt in de dans, lijkt interessant om te bevragen vermits we allemaal met dit grillige reële worden geconfronteerd.

Sleutelwoorden: Dans, Psychoanalyse, Dansêtre, Sinthoom, Lalangue

Ontvangen: 3 december 2017; **Aanvaard:** 31 maart 2018

Inleiding

Een professioneel danser vertelde dat hij begon te huilen bij het uitvoeren van een beweging die vreemd voor hem was. Tijdens een les moderne dans werd hij overvallen door een emotie die niet tegen te houden was. De beweging leek iets in hem los te maken. Het raakte aan iets dat voor hem onbekend of misschien lang vergeten was.

Deze anekdote toont aan dat ‘dans’ een onbekende in zich meedraagt die onduidelijk is voor de danser, maar die op hem een onmiskenbare impact uitoefent. Deze mysterieuze werking trekt de aandacht en doet de vraag rijzen wat er bij dans nog meer op het spel staat dan loutere lichaamsbeweging.

Omdat het thema dans in de analytische literatuur weinig is uitgediept (Pratta, 2015), leek het ons interessant onderzoek uit te voeren naar deze onbekende in dans¹. We zullen dit benaderen vanuit het laatste onderwijs van Jacques Lacan, waar hij gebruik maakt van de knopen en het concept *parlêtre* introduceert.

De singuliere knoop van de danser

De borromeïsche kliniek legt de nadruk op het singuliere van het subject, de singuliere oplossing die iemand gebruikt om met het reële om te gaan, iets waarmee ieder van ons wordt geconfronteerd (Pratta, 2015; Vanheule, 2013). Deze oplossing wordt het sinthoom genoemd. Het betreft voor elk van ons een uitvinding die ons helpt om te gaan met het reële (Voruz, 2017). Geldhof (2014a) bemerkt dat deze oplossingen vaak gevonden worden in de kunst, die een toeverlaat kan zijn als woorden en beelden tekortschieten.

Kunst staat in nauw verband met existentiële kwesties zoals de seksuele verhouding, leven en dood, de verhouding tot ons lichaam (Verhaeghe, 2017). Het kan de soms brute ontmoeting met deze thema's verzachten, door het ingrijpende van deze confrontatie te sublimeren tot een kunstwerk (Geldhof, 2014a).

Om de borromeïsche kliniek te illustreren, verwijst Lacan naar James Joyce. Lacan bestudeerde het werk van deze auteur uitvoerig en maakt er gebruik van voor de uitwerking van zijn theorie over het sinthoom (Vanheule, 2013).

In het werk ‘A Portrait of the Artist as a Young Man’ (1972 [1916]) getuigt Joyce over een heel vreemde lichamelijke ervaring: op een bepaald moment heeft hij geen lichaamsgevoel meer. Als jongen wordt hij op school door medeleerlingen afgeranseld, waarbij hij beschrijft hoe zijn kwaadheid van hem afvalt. Er is geen affect, het is alsof zijn lichaam loslaat. Lacan (2005 [1975-1976]) leest hierin dat de consistentie van het lichaam wegvalt. Joyce noemt dit “het mysterie van zijn eigen lichaam dat hem vrees inboezemt” (Geldhof, 2014a, p. 200).

1. De scriptie die ik schreef in het kader van de opleiding klinische psychologie (De Cuyper, 2017), kaderde reeds binnen deze vraagstelling. Met dit artikel gaan we verder in op enkele bevindingen die werden bekomen in deze masterproef.

Hij moet oplossingen vinden voor dit vreemde van zijn lichaam. In zijn voorgenoemd werk heeft hij het over ‘voortdurende verstervingen’ van het lichaam, hij stelt zijn lichaam bloot aan strenge tuchtmaatregelen. Voor het visuele gaat het om het kastijden van de ogen, door een boek dicht te slaan en zo de ogen niet de kans te geven de zin uit te lezen. Wat het gehoor betreft, weigert hij te zingen of te fluiten. Het zijn manieren om vat te krijgen op zijn lichaam (Geldhof, 2014a).

Lacan (2005 [1975-1976]) stelt dus dat voor Joyce het imaginaire beeld van zijn lichaam hem ontsnapte, waardoor hij hiervoor een oplossing moest vinden.

Uiteindelijk zal hij de drie registers samenhouden door van zichzelf het imaginaire beeld te maken van ‘De schrijver’. Zijn schrijversego en zijn praktijk van het schrijven, waarmee hij de taal bleef bewerken, zijn beide manieren om met het overspoelende reële om te gaan. Een dergelijke oplossing noemt Lacan een *sinthoom* (Geldhof, 2014a). Het spreekwezen lijdt er niet aan. Het brengt stabiliteit en dient als een ankerpunt (Geldhof, 2014a; Miller, 2011). Joyce evolueerde doorheen zijn problematiek naar een eindpunt; zijn eigen oplossing om met zijn lijden om te gaan (Geldhof, 2014a; Lysy, 2003).

Wanneer we proberen na te denken over dans vanuit het perspectief van het *sinthoom*, botsen we onvermijdelijk op de balletdanser Vaslav Nijinski, de ‘Dieu de la danse’ (Nijinski, 1972). Op het hoogtepunt van zijn carrière was hij lid van Les Ballets Russes en hij schreef geschiedenis door de progressieve, controversiële choreografieën die hij in deze periode maakte (van der Ploeg, 2004).

Nijinski had een verhouding met de artistiek directeur van het gezelschap, Diaghilev (Houppermans, de Kroon, & Verstraten, 2014). Toen Nijinski huwde, verbrak Diaghilev de relatie en meteen ook de samenwerking met Nijinski. Dit moment lijkt een kantelpunt te zijn. Nijinski kwam er alleen voor te staan. Het ontbrak hem aan de nodige organisatorische en sociale vaardigheden om een eigen gezelschap op te richten, waardoor vele projecten op een mislukking uitdraaiden (van der Ploeg, 2004). Doorheen de jaren vertoonde Nijinski steeds meer opvallende gedragsveranderingen zoals slapeloosheid, agressieve uitbarstingen, episodes waarin hij onophoudelijk schreeuwde. Bovendien getuigde hij van achterdocht wanneer er bijvoorbeeld ergens op het podium een nagel uitstak. Hij bleef wel functioneren binnen de sociale band. Zijn vrouw beschrijft hoe hij een stabiele periode kende, waarin hij werkte aan een notatiesysteem voor ballet. Maar deze periode eindigde abrupt bij het overlijden van zijn oudere broer. Wanneer hij het nieuws vernam, isoleerde Nijinski zich in zijn studio. Daar tekende

hij obsessief figuren die op ogen lijken, ook vlinders met daarin zijn eigen hoofd en spinnen met het hoofd van Diaghilev. Hij besloot in deze periode, in 1919, ook een laatste dansvoorstelling te geven voor een select publiek (van der Ploeg, 2004).

Het eerste half uur van deze voorstelling staarde hij het publiek roerloos aan. Later rolde hij een wit en een zwart doek uit in de vorm van een kruis en kondigde aan: “Nu zal ik jullie de oorlog laten zien die jullie niet konden voorkomen”. Wat volgde was een losgeslagen dans, een lichaam dat heen en weer werd geslingerd, op de grond viel, een overspoelende ervaring. Hij toonde op het podium een ongekadert lijden (Houppermans, de Kroon, & Verstraten, 2014). Hij eindigde deze laatste dansvoorstelling met de woorden: “Nu is het kleine paardje moe²”, waarna hij verdween in isolement (Japin, 2010; Nijinski, 1972).

Enige tijd na de dansvoorstelling werd Nijinski gezien door Bleuler, die hem de diagnose schizofrenie gaf (van der Ploeg, 2004). Achteraf kan inderdaad gesteld worden dat hij hieraan leed (Acocella, 1999; Japin, 2010; Nijinski, 1972). Het is onze hypothese dat dansen voor Nijinski een sinthoom was, net zoals schrijven voor Joyce, en dat het hem mogelijk maakte om te gaan met het existentiële lijden en te functioneren. Daarnaast lijken ook Les Ballets Russes, Diaghilev en de oudere broer een rol te hebben gespeeld in het functioneren van Nijinski. Er lijkt echter iets van het sinthoom geraakt te zijn geweest, waardoor het reële hem overspoelde. Vanuit dit perspectief bieden we een antwoord op Houppermans, de Kroon en Verstraten (2014) die zich afvragen of we dans kunnen zien als een ankerpunt, dat Nijinski toeliet zich met zijn psychotische structuur in de sociale band te begeven.

Het moet gezegd dat beide voorbeelden (Joyce en Nijinski) over psychose gaan. Dans heeft voor elke danser echter een andere functie. We stellen ons dus de vraag hoe dans als kunstvorm kan fungeren in het leven van professionele dansers, wat dans voor hen betekent en op

2. Waarom Nijinski eindigt met deze woorden is moeilijk te achterhalen. Er zijn wel enkele referenties naar een “klein paardje” doorheen het levensverhaal van Nijinski. Zo kreeg hij in 1902 een studentenrol in de voorstelling “Het gebochelde paardje”. Een andere referentie kan gemaakt worden naar Nietzsche, wiens filosofie Nijinski bestudeerde. Nietzsche beschrijft hoe hij een paard mishandeld zag worden op de markt, waarna hij declencheerde (Pint, 2017). Op het einde van zijn leven vertelt Nijinski ook dat hij terug zal komen, gereïncarneerd als een paard. Daarnaast kan ook nog een link gelegd worden met de majestueuze sprongen die Nijinski maakte, waardoor hij bekend werd. Deze sprongen kunnen in verband worden gebracht met de sprong van een paard. Een laatste referentie heeft betrekking op de oorlogspaarden uit de Eerste Wereldoorlog die net voorbij was. Het thema ‘paard’ komt op verschillende punten terug, maar het is onduidelijk wat dit concreet betekent voor Nijinski.

welke manier ze dit ervaren. Vanuit de suggestie van Geldhof (2017) dat het essentieel is de kunstenaars zelf aan het woord te laten wanneer het gaat over de interpretatie van hun kunst, zijn we te rade gegaan bij professionele dansers.³ Uit wat zij vertelden over hun dans, nemen we hierna enkele zaken in beschouwing die voor ons essentieel leken.

Dans als lijden en leven

Voor professionele dansers is dansen veel meer dan een job. Ze schrijven een aanzienlijk belang toe aan dans in hun leven. Het sijpelt tevens door in andere delen van het leven, waarop het ook impact uitoefent. Hieruit blijkt dat het niet enkel de danser is die dans aanwendt, maar dat dans op zijn beurt ook een effect uitoefent op de danser: *<Het is mijn werk, het is mijn leven, het is ook mijn stress, het is ja, het is ook mijn drama. Het heeft heel veel impact op mijn leven>*⁴.

Uit dit citaat wordt duidelijk hoe de danser, die dans initieel zelf installeerde, de controle wat lijkt te verliezen. Dans oefent een invloed uit op zijn leven waar hij geen zeggenschap over heeft. Het lijkt zelfs gepaard te gaan met een onbehaaglijk effect; zijn stress, zijn drama. Hij wordt onderworpen aan iets wat hij zelf installeerde.⁵

Dit lijden dat aanwezig is in dans, lijkt bij elk van de dansers in een singuliere vorm te verschijnen. Op bepaalde vlakken biedt dans een oplossing, een winst, maar die wordt echter tegengebalanceerd door een verlies, een subjectief leed. Op dit punt kan de analogie met een symptoom worden gedacht (Kinet, 2016; Verhaeghe, 2002). Deze intrinsieke tweespalt van winst en verlies wordt mooi aangetoond door een van de dansers, die dans beschrijft als: *<Dans is wat mijn wereld doet draaien om het zo te zeggen, en het is gek dat ik daarin niet vrij kan zijn of nog niet weet hoe ik dat moet doen>*. Men heeft het symptoom nodig, maar men zit er ook ergens in vast. Niettemin is het duidelijk dat dans de realiteit van de danser mee vormgeeft: *<Dat gaat verder dan passie eigenlijk, dat is echt zo wie ik ben>*.

3. Het gaat om vijf interviews met professionele dansers. Indien gewenst kunnen deze worden opgevraagd.

4. Citaten waar geen bronvermelding bij vermeld wordt, zijn afkomstig uit De Cuyper (2017).

5. Dit doet denken aan Freuds 'Neurosenwahl' en Lacans 'insondable décision de l'être': een onpeilbare beslissing van het zijn, niet van het subject dus, maar een beslissing gemaakt door iets dat aan het subject voorafgaat.

Een bewegingsvocabularium

Als we aannemen dat dans voor de danser iets structureert, dan kunnen we ons de vraag stellen *hoe* dit gebeurt. Uit hun verhaal werd duidelijk dat ze dans beschrijven als een taal, een apart register dat kan worden gebruikt om iets te symboliseren. Dit wordt door één van de dansers als volgt beschreven: *<Alle kennis is een extra toevoeging aan mijn woordenboek eigenlijk (woordenboek?) Ja, aan mijn vocabulaire, ik ga het zo zeggen, mijn vocabulaire van bewegingen en als je dus niet alleen kijkt naar de vocabulaire van hip hop maar naar alle verschillende dans-talen, dan heb je iets veel groter waar je veel meer in kan spelen, iets dat veel breder en veel uitgebreider is.>*

Een vocabulaire van bewegingen, de verschillende dans-talen, lijken een register te voorzien waarmee de danser iets kan vormgeven. Men wordt aangedreven door de confrontatie met een zinloosheid, een ervaring die niet kan worden vormgegeven door woorden, noch beelden. Op dit punt kan dans dienst doen als een symbolische toevlucht, een manier om iets te zeggen wat niet in de taal kan worden gegoten (Geldhof, 2010; Pratta, 2015; Sibony, 1995). Zo zal het subject zichzelf telkens opnieuw vormgeven met het overblijvende reële als aandrift (Loontjens, 2003; Verhaeghe, 2002). Een idee dat Lacan poneert (1971-1972) en dat hierbij aansluit, wordt aangehaald door Dulsster (2015); het gaat over het *dire ou pire*, spreken om erger te voorkomen. Dit spreken kan dus ook bestaan uit een dans. Het is dans, bestaande uit een *<vocabulaire van bewegingen>*, dat iets kan bemeesteren, waarmee men kan spreken. Vanzelfsprekend blijft het reële aanwezig, maar het kan als motor dienen om verder te spreken, verder te dansen.

Dans is kunst

<Het is, ik denk voor mij een van de mooiste vormen van kunst omdat het met uw eigen lichaam is.>

Kunst is bij uitstek wat probeert vorm te geven aan wat we niet kunnen grijpen, aan iets existentieels waar we geen vat op krijgen, maar dat ons wel drijft (Verhaeghe, 2000). Het zet ons aan tot symbolisatie, in deze context betekent dit het dansen rond het ongrijpbare. Dans is hier als een schrijftuur ten opzichte van dat wat kan overspoelen.

Kunst laat ons omgaan met het existentiële, omdat ze iets van dit reële kan opbergen (Cornelis & Vanheule 2017; Geldhof, 2014a). Door

dans te gebruiken als kunst kan er dus met iets existentieels, iets reëls worden omgegaan. Deze dimensie zal dus ergens aanwezig zijn in het dansen en komt ook terug in het spreken van bijvoorbeeld deze danser, die de aanwezigheid van dit reële aanduidt door ook de afwezigheid ervan te benoemen: *<Soms kan je ook gewoon een leuke choreografie maken, het hoeft niet altijd heel diepzinnig te zijn. Het kan ook gewoon leuk zijn, maar dat is dan gewoon de emotie, fun, ja fun hebben of zo, gelukkig zijn bijvoorbeeld, niet alles is gelinkt aan de dood>*.

Dit reële zal echter aan elke creatie ontsnappen: *<Dan kan je blijven zoeken en die ervaring heb ik dus nog niet gehad, dat ik weet van “ja, oké, dit is het, hier moet ik niet meer aan knutselen” [...] maar dat gaat niet, het is nooit perfect>*. Zoals deze danser aanhaalt, zal elke creatie telkens een tekort inhouden (Geldhof, 2017; Kinet, 2005).

‘Dansen op zijn één-alleen’ en ‘De Sociale dans’

De verschillende beschrijvingen die de dansers geven van dans als kunstvorm, kunnen volgens ons worden onderverdeeld op twee niveaus. Enerzijds wordt het kunstzinnige toegeschreven aan creaties waarmee men iets wil vertellen, een proces van betekenisverlening: *<Dan weten we dat we iets willen vertellen aan mensen, om het gewoon een klein beetje diepzinniger te maken, iets betekenisvoller>*. Deze beschrijving sluit daarom aan bij een symptoom dat een interpreteerbaar element bevat (Geldhof, 2010; Miller, 2011).

Anderzijds wordt kunst beschreven als een handeling zonder doel of nut, waarbij de wens iets te vertellen als secundair wordt opgevat: *<Iets creëren of zo heeft geen direct doel of nut, of natuurlijk kan je wel zeggen, ja, je wilt er iets mee, je kan er andere mensen mee raken enzovoort, maar dat is iets secundairs.>*

Hier gebeurt er geen betekenisverlening. Deze vorm wordt door een van de dansers beschreven als een schoonheid die zich vertaalt in een lichamelijke ervaring; het *<raakt>*, het is *<iets dat u ontroert>*, het zorgt voor *<kiekevel>*. Deze schoonheid lijkt weinig interpreteerbaar, er wordt weinig betekenis aan verleend, het gaat enkel over een ervaring die emotioneert: *<Kunnen beginnen wenen van iets moois>*. Schoonheid lijkt hier de laatste defensie tegen het reële (Miller, 2014). Dans lijkt op dit punt een manier van handelen zonder betekenis, iets dat niet interpreteerbaar is, wat maakt dat het hier als sinthoom kan worden bekeken (Geldhof, 2014b; Verhaeghe, 2000).

Er valt dus een tweedeling te bespeuren, enerzijds een betekenisverlening en anderzijds iets dat aan de taal ontsnapt. Deze

twee vormen draaien echter rond een gemeenschappelijke leegte, maar representeren twee niveaus van wat een bemeesteringspoging lijkt te zijn. Eerder werd reeds aangegeven hoe de vorm waarin het accent op symbolisatie ligt, resoneert met een symptoom. De vorm van de schoonheid lijkt op een ander niveau te liggen en aan te sluiten bij het concept van het sinthoom (Verhaeghe, 2000).

We zouden naar voor schuiven dat de analogie kan worden gemaakt met het onderscheid tussen *le langage* (de taal) en *lalangue* (detaal). Het onderscheid tussen beide termen gaat erover dat er een taal bestaat (*lalangue*) die niet onderworpen is aan een wet en waarin er sprake is van volledige willekeur (Dulster, 2015). Het is een taal waarin de woorden niet alleen dode symbolen zijn, maar begeistere[n], voorzien van een genot, van leven. Het is de taal die het kind leert, gebruikt, bewerkt, nog voor het de betekenis van woorden kent, nog voor het zich tot de sociale band verhoudt. Daartegenover staat ‘de taal’ als de sociale bewerking daarvan, met een element van normalisatie: de taal die iedereen spreekt, aangeleerd als routine (Dulster, 2015). Het gaat hier over de kant van de semantiek, van de betekenis, de taal in de sociale band gebracht. Zo is de taal een bewerking van detail.

In analogie met het begrip *lalangue* zou het hier gaan over een *jouissance* van het dansen an sich, bewegingen, die zich zinloos herhalen (Smet, Van Bouwel, & Vandenborre, 2003; Vieira, 2016).

Le Dansêtre

Deze betekenisloze herhaling van singulier bepaalde bewegingen die een genieting in zich zouden meedragen, wordt in volgend fragment door een van de dansers mooi beschreven. Hierbij is het ook interessant dat deze terugkerende bewegingen buiten het betekende liggen, het is voor de danser zelf onbekend waarom deze herhaling zich voordoet, hij voert ze enkel uit: *<En ga je zoeken van hoe beweeg ik graag, op wat val ik altijd terug, wat houdt mij bezig in mijn leven, waarom doe ik altijd deze beweging terug, misschien moet ik mijzelf daarin gaan verdiepen, in die bewegingen of zoeken waarom dat ik zo golvend wil bewegen.>*

Zoals een subject een eigen manier van spreken heeft, een eigen syntax met zich herhalende betekenaars, kan er dus ook een eigen manier van dansen tot stand komen, met zich steeds herhalende bewegingen die singulier bepaald zijn (Schott-Billmann, 2001; Vanheule, 2013). Dit zorgt voor een eigenheid in het dansen, een eigen manier van dansen. Deze ervaring wordt door de danser van volgend

fragment uitgedrukt als: *<Op een gegeven moment is het gewoon dansen eigenlijk, zonder dat er regels bij horen, dat je gewoon aan het bewegen bent en dat dat dansen is op uw eigen manier.>*

Wat hier tot stand komt kan tevens worden opgevat als een vergeten, getekend lichaam dat door dans kan worden opgeroepen (Schott-Billmann, 2001; Verhaeghe, 2000). Omdat *lalangue* een spoor nalaat van wat vergeten is, versluierd door *le langage* (Borie, 2016; Verhaeghe, 2000). In volgend citaat is hier iets van terug te vinden: *<Door bepaalde bewegingen, of bepaalde dingen die je hoort, of draaiingen in uw lichaam, dat dat een emotionele waarde kan hebben, iets van vroeger, dat dat dingen kan loskoppelen in uw lichaam of in uw mind. Soms danst iemand en die begint te huilen.>*

Het opvallende aan bovenstaande citaten, is dat er weinig antwoord geboden wordt op het *waarom* van de herhaling in de dans, van de eigen manier van bewegen. Ook getuigen de dansers weinig controle te hebben over deze herhaling. Net zoals het *parlêtre* onderhevig is aan het uiten van de *lalangue*, lijkt het hier om een *dansêtre* of *danswezen* te gaan waarin deze singuliere dans als een parasiet huishoudt (Miller, 2014; Smet, Van Bouwel, & Vandenborre, 2003; Vanheule, 2013). Dit zou betekenen dat de danser gedanst wordt door iets dat onbekend is voor hem. Het *parlêtre* wordt gesproken, het *dansêtre* wordt gedanst.

De steeds terugkomende bewegingen zouden tevens gekoppeld zijn aan een *jouissance* wanneer de analogie met *lalangue* opgaat. Deze genieting zou dan ervaren kunnen worden bij het uitvoeren van dergelijke bewegingen, waarbij die ook deels kan worden afgevoerd (Geldhof, 2010; Loontjens, 2003; Smet, Van Bouwel, & Vandenborre, 2003). Het voorgaande fragment gaf al iets weer van een loskoppeling in het lichaam die emotioneert en die door dans bekomen kan worden. In volgend fragment beschrijft de danser hoe er met dans iets uit het lichaam getrokken kan worden. Deze verwoording leunt dicht aan bij bovenstaande denkwijze. Hij verwoordt dit als volgt: *<Dat je gewoon een pas aan het doen bent, maar zonder dat je iets probeert los te trekken uit uw lichaam. Bijvoorbeeld als je uw arm uitstrekt, dan kan je gewoon uw arm uitstrekken of je kan uw arm uitstrekken dat je voelt van “ah, mijn borstkas is open aan het trekken”, en er komt een soort van energie los waardoor dat de rest van uw rug een koude rilling krijgt of zo door die beweging te doen en het is dat gevoel dat uw emoties kan loslaten eigenlijk of kan losbrengen.>*

In volgend fragment wordt duidelijk hoe de danser weinig controle heeft over deze affecten, losgemaakt door bepaalde bewegingen. Ook

wordt deze lichamelijke ervaring niet begrepen, het lijkt iets te zijn wat buiten het betekende valt (Geldhof, 2017; Lateur, 2010; Miller, 2007): *<Ik was aan het bewegen en ik moest gewoon, ik begon gewoon te wenen, ik heb gewoon zeker tien minuten aan een stuk zitten wenen en ik weet niet hoe dat het kwam, maar ik was gewoon zo emotioneel geworden.>*

Door de bewegingen uit te voeren, ontstaat er dus een affect omdat er iets van de lichamelijke *jouissance* wordt aangeraakt en afgevoerd (Geldhof, 2010; Smet, Van Bouwel, & Vandenborre, 2003). De beweging fungeert als een poort naar deze genieting. In éénzelfde beweging wordt deze *jouissance* ook gekoppeld aan bepaalde bewegingen, waardoor er tegelijkertijd mee wordt omgegaan (Geldhof, 2014a; Vanheule, 2013). De bewegingen worden ondersteund door *jouissance*, worden gestuurd door een lichamenlijk affect en bieden tegelijkertijd een defensie tegen dit lichamenlijk genot (Demuynck, 2015; Miller, 2014). Zo zou dans hier als een sinthoom kunnen fungeren, het houdt het subject recht in het aanzicht van het reële (Geldhof, 2014a). Het is een manier van handelen, een *savoir faire*, wanneer geconfronteerd met het overspoelende, dit maakt dat deze handeling ook de *jouissance* benadert (Lysy, 2005; Vanheule, 2017). Hierdoor is er iets genotvol aanwezig in het dansen, wat door volgende danser mooi wordt aangegeven: *<Op vlak van genot, plezier, geluk, dans, dat heeft mij alles gebracht>*.

Dit citaat benadrukt tevens het allesomvattende van dans. Het genot, maar ook het drama, het lijden. Deze twee ervaringen sluiten elkaar niet uit maar zijn ergens verbonden met elkaar, zoals door volgende danser wordt aangegeven: *<Het genot van de pijn is er ook>*. Deze koppeling wordt ook met het woord *jouissance* aangegeven (De Rijdt, 2012). Hierbij aansluitend vertelt onderstaande danser hoe het fysieke afzien, een fysieke pijn, gepaard gaat met een gelukzalig gevoel, een genot: *<Als je zo zwaar gedanst hebt, dat is echt afzien soms, maar je hebt ook soms zo een gelukzalig gevoel of je hebt zo voldoening gehad>*

Dat hier iets sinthomatisch verschijnt kan, zoals eerder werd aangegeven, ook worden afgeleid uit het betekenisloze van deze manier van handelen (Vanheule, 2013). Er wordt geen betekenis verleend aan de ervaring, de dansers kunnen het ook moeilijk in woorden uitdrukken. Op deze manier wordt duidelijk hoe het lichaam spreekt, gebruikmakend van het register van dans. De aandrijving van dit spreken, komt voort uit het reële van het lichaam, een ervaring die door de dansers niet begrepen wordt. Dit is het mysterieuze van het eigen

lichaam waar Joyce het over had, een ervaring die angst inboezemt (Geldhof, 2014).

Op dit niveau kunnen we dus ook spreken over een *danser ou pire*, waarbij de beweging een eerste bescherming biedt tegen het lijden, het overspoelend genot. De beweging opereert hier als een letter (Miller, 2014; Pratta, 2015; Sibony, 1995). Dit is een eerste ‘teken’ van het subject, het is wat primair wordt gemarkeerd in het lichaam, een initieel antwoord op de *jouissance*. De bewegingen zijn betekenisloos en vormen een laatste tussenstop alvorens het reële te bereiken (Miller, 2014; Pratta, 2015; Sibony, 1995; Vanheule, 2013). Dit primair getekende lichaam biedt dus op zich al een buffer tegen het reële van de eigen lichamelijkeheid. Daarom kan het worden opgevat als een *semblant*, een lichaam dat verwijst naar de lichamelijke *jouissance* maar deze niet volledig kan vatten (Miller, 2014).

Een deel van het overspoelende van het reële kan dus opgeborgen worden in een beweging. Het uitvoeren van deze bewegingen maakt dat het *danswezen* tot stand komt, zoals het spreekwezen wordt vormgegeven door uitdrukking te geven aan de *lalangue* (Miller, 2014). Het is dus door een dansende beweging uit te voeren dat het *dansêtre* wordt gecreëerd, dat een singulariteit van stijl en van choreografie verschijnt (Pratta, 2015; Schott-Billmann, 2001). Het ‘zijn’ wordt achteraf onderscheiden, vormgegeven (Miller, 2014). Dit komt terug in wat een van de dansers beschrijft als: <Gaan analyseren over hoe je jezelf voelt>. Wat aanleiding geeft tot: <Dat ik meer tot besef kom van hoe dat ik mij daar echt over voel>. Door te dansen, te bewegen, lijkt de danser achteraf tot een betekenisverlening te komen van iets zinloos dat de bewegingen stuurde. Dans als kunst werkt hier als een spiegel waardoor de eigen identiteit kan worden vormgegeven (Cornelis & Vanheule, 2017).

Van waaruit gedanst werd, gaat echter aan elke betekenis vooraf (Hoens, 2017; Van Der Heyden, 2017). Op die manier creëert de creatie de creator (Van Der Heyden, 2017). De singuliere dans is daarom een uitvinding die consistentie geeft aan het subject (Voruz, 2017).

Het *dansêtre* kan dus gezien worden als een manier om met een lichamelijke *jouissance* om te gaan. Enerzijds vormt het dus een verdediging tegen deze genieting, maar anderzijds is het een manier om genot te beleven. Het legt daarbij ook iets bloot van dit reële, het toont iets van wat doorgaans gemaskeerd wordt (Geldhof, 2017).

Tot op dit punt is het *dansêtre* nog steeds iets dat alleen staat. De dansers beschrijven echter hoe ze door dans, hun sociale wereld vormgeven. Deze sinthomatische oplossing wordt dan met behulp van

een opstapje in de sociale band gebracht (Voruz, 2017). Dit is onze interpretatie van wat Lacan als *escabeau* voorstelt (Lacan, 1987 [1978]). Hiermee toont de danser zich aan anderen en krijgt hij een sociale erkenning (Voruz, 2017). De uitvinding van de eigen dans - een singuliere uitvinding ter behandeling van de genieting, gebruikmakend van bestaande materialen - wordt aan anderen overgedragen door de *escabeau*. Van het sinthoom wordt dus een opstapje gemaakt waardoor het subject een plaats in de sociale band kan innemen (Voruz, 2017).

Est-ce-dance-beau?

<Dat is een megagek gegeven eigenlijk; ik ben supergelukkig dit jaar, maar dat heeft een negatief effect op mijn creativiteit. Ik heb dit jaar heel moeilijk kunnen creëren. Mijn source is my sadness precies, heb ik het gevoel. Ja mijn struggles. En dat was echt mijn uitlaatklep en nu is alles echt oké en ja, ik merk, ik krijg heel moeilijk dingen uit mij, dat is heel raar, dat is heel raar.>

Elke danser ontmoet het reële op singulier bepaalde punten. Dit kan om een lichamelijke *jouissance* gaan, maar ook om de confrontatie met existentiële thema's waar men geen sluitend antwoord op heeft. Dans lijkt hier een oplossing te zijn, iets dat wordt gebruikt om met dit reële om te gaan. Het product van deze handeling zorgt tevens voor succes, waardoor het initiële onbehagen een troef wordt (Geldhof, 2010; Jonckheere, 2007; Leader, 2011; Vanheule, 2013). Meer nog, in bovenstaand fragment lijkt het lijden nodig te zijn om tot een succesvolle creatie te komen.

Hier kan verwezen worden naar de analogie die Darian Leader (2011) maakt tussen het concept sinthoom en de Disney-figuur Dumbo, de olifant met enorme oren waar anderen de spot mee drijven. Dumbo leert zijn tekortkoming gebruiken, om te vormen tot een succes, door ermee te leren vliegen en zo de ster van het circus te worden. Hij vindt dus een singuliere oplossing in het vliegen en daarbij gebruikt hij deze oplossing om een positie in te nemen in het circus waardoor hij zich in de sociale band inschrijft.

Datgene van het sinthoom waarmee we ons in de sociale band begeven, is zoals eerder werd aangegeven onze interpretatie van wat Lacan als *escabeau* voorstelt (Lacan, 1987 [1978]). Het opstapje dat de dansers gebruiken om zich met hun dans in de sociale band in te schrijven (Voruz, 2017). Uit volgend citaat wordt duidelijk hoe de danser waarvan het vorige citaat tevens afkomstig was, met de choreografieën die ze maakte vanuit een miserie, iets van haar

singulariteit aan anderen kan overdragen (Voruz, 2017), waarbij ze de positie van danslerares inneemt: *<Op die manier wil ik mijn choreografie moeilijker maken, gewoon zwaarder voor uw lichaam, maar niet echt technischer of zo en zeker dan als ik zo dingen moet verwerken, ga ik dat nog extra doen. Dat is wel jammer voor mensen die mijn les volgen (lacht) want dat is, ja, dat is gek want dat is echt iets persoonlijks maar ja, nu besef ik “ah ja, maar ik geef dat eigenlijk aan andere mensen, en dus moeten die gewoon mee afzien met mij”, dat is een raar gegeven. Allee, niet mee afzien, mee processen of zo, of verwerken, of... omdat dat mijn verwerking is en ik deel dat met hun eigenlijk op die manier. Allee, ik deel dat niet persoonlijk, maar meer op die manier en ze doen het toch altijd dus eigenlijk processen ze mee of zo op één of andere manier.>*

Besluit

In dit artikel werd de focus gelegd op het *dansêtre*, een concept dat door Sibony (1995) wordt beschreven. Hij verwijst hiermee naar het subject dat een toevlucht zoekt in bewegingen om zichzelf vorm te geven. Wij leggen in dit artikel de analogie met het begrip *parlêtre*, het spreekwezen dat gesproken wordt door de *lalangue* waardoor het gestalte krijgt.

Het *dansêtre* beschreven door Sibony (1995), speelt zich af op een ander terrein dan het *dansêtre* zoals wij het hier vormgeven. Deze tweedeling komt tevens terug in het verhaal van de dansers. Enerzijds is er de dans waar men zijn toevlucht tot neemt wanneer geconfronteerd met het reële. Op deze manier tracht de danser tot een symbolisatie te komen, betekenis te verlenen. Anderzijds is er de danser die overvallen wordt door een lichamelijke ervaring waar hij geen zeggenschap over heeft en die buiten het betekende valt. Hier lijkt er iets van het lichaam te spreken, gebruikmakend van het register van dans.

Net zoals de *lalangue* als een parasiet huishoudt in het spreekwezen, wordt de danser ergens gedanst door iets wat onbekend voor hem is, iets dat aan het betekende ontsnapt en de danser overweldigt. Het is door het tot uiting komen van deze zinloze herhaling van lichamelijke genieting dat het *danswezen* tot stand komt. Een wezen met een singuliere dans die hij uitvoert, maar niet begrijpt.

Met dit artikel hopen we een opening aan te brengen die uitnodigt tot het verder bestuderen en bevragen van dans. Deze kunstvorm kan ons helpen iets te verstaan van het lichaam in al zijn vormen, als een grillig onbekende, als beeld en als een cultureel bepaald iets. Het

concept van het *dansêtre* kan hierin nieuwe denkwegen openen, nieuwe perspectieven bieden in het kijken naar dans. De rode draad doorheen dit artikel is zoals de *lalangue* in het spreken, het lijf danst mee.

Le Dansêtre – On Psychoanalysis and Dance

Summary: This article tries to provide a few concepts that can be of interest when thinking about dance, a theme that's been rarely explored within psychoanalytic literature. Based on interviews conducted with professional dancers, we develop the idea of the *dansêtre*, in analogy to what Lacan specifies as the *parlêtre*. With this term we refer to the dancer who carries out a singular dance consisting of repetitive movements which are linked with a bodily *jouissance*. This entails that, through these movements, the real of the body can partly be experienced while at the same moment the dance movement offers a way of coping with this bodily *jouissance*. At this point something *sinthomatic* appears, a way of dealing with the real which has no sense. The factor that drives the singular dance doesn't seem to belong to the symbolico-imaginary and is therefore unknown to the dancer. Yet the own singular dance is expressed anyway and it is by expressing it that the *dansêtre* takes shape. By elaborating this concept, we aim to invite future research regarding dance. The way in which the bodily *jouissance* takes place in dance, seems a question that can lead to interesting findings, taken that we are all confronted with the capricious real of the body.

Keywords: Dance, Psychoanalysis, *Dansêtre*, *Sinthome*, Art, *Lalangue*

Referenties

- Acocella, J. (1999). *Secrets of Nijinsky*. Retrieved from The New York Review of Books, <http://www.nybooks.com/articles/1999/01/14/secrets-of-nijinsky/>.
- Borie, N. (2016). "Les énigmes du corps parlant". Ontleend aan Lacan Université, <http://www.lacan-universite.fr/les-enigmes-du-corps-parlant/>.
- Cornelis, E., & Vanheule, S. (2017). *Kunst en de sociale band: een interpretatieve fenomenologische analyse bij geïnterneerde forensische patiënten* (master thesis). Universiteit Gent, Gent.
- De Cuyper, F. (2017). *Alors on danse. Dans als sinthoom, le corps parlant* (master thesis). Universiteit Gent, Gent.
- Demuyne, J. (2015). "Evenwicht, welk evenwicht?: Over hedendaagse dans".
- De Rijdt, L. (2012). "Bloed, zweet en tranen Psychoanalytische psychotherapie bij automutilerende adolescenten". In: Kinet, M. (Eds.). *Zelfverwonding. Psychodynamiek en psychotherapie*, (pp. 105 – 125). Antwerpen, Apeldoorn: Garant.
- Dulsster, D. (2015). "Woorden die snijden". *Psychoanalytische Perspectieven*, 21(2), pp. 98-106.
- Geldhof, A. (2014a). *Alleen met kunst*. Leuven, Den Haag: Acco.
- Geldhof, A. (2014b). *De namen van het genot: Lacan over jouissance en psychose*. Leuven: Acco.
- Geldhof, A. (2017). "Creatieve therapie als (on)mogelijke verknoping van kunst, therapie en psychoanalyse". In: Demuyne, J., & Geldhof, A. (Eds.). (2017). *Creatieve Therapie* (pp. 15-24). Leuven: Acco.
- Geldhof, A. (2010). "Men kan niet één worden: over het lichaam tussen taal en genot". *Psychoanalytische perspectieven*, 28, pp. 127-141.

- Hoens, D. (2017). "Het medium (h)eerst. Over lacaniaanse psychoanalyse en creatieve therapie". In: Demuyndck, J., & Geldhof, A. (Eds.). (2017). *Creatieve Therapie* (pp. 39-49). Leuven: Acco.
- Houppermans, J., de Kroon, J., & Verstraten, P. (2014). *Psychose en de kunsten*. Antwerpen: Garant.
- Japin, A. (2010). *Vaslav*. Amsterdam: De Arbeiderspers.
- Jonckheere, L. (2007). "Editoriaal". *iNWit*, 2/3, pp. 15-25.
- Joyce, J. (1972[1916]). *A Portrait of the Artist as a Young Man*. Penguin Modern Classics.
- Kinet, M. (2005). "Poëzie en psychoanalyse, muze en mentalisatie".
- Kinet, M. (2016). "Psychoanalyse: curieus en complex". In: Kinet M., Thys M. (Eds.). *Psychoanalytisch Actueel*, vol: 23, *Psychoanalytische praktijk tussen onbewuste en wetenschap* (19-42). Antwerpen/Apeldoorn: Garant Uitgevers.
- Lacan, J. (1971-1972). *Le Séminaire, Livre XIX ... ou pire*. Parijs: Seuil, 2011.
- Lacan, J. (2005 [1975-1976]). *Le Séminaire, Livre XXIII: Le Sinthome*. Parijs: Seuil.
- Lacan, J. (1987 [1978]). *Joyce avec Lacan*. Paris: Navarin.
- Laceur, N. (2010). "Gepassioneerd door de taal". *Skripta*, 15, pp. 113-119.
- Leader, D. (2011). *What is madness?*. London: Penguin UK.
- Loontjens, R. (2003). "Van spiegelstadium tot knoop, een wandeling doorheen enkele begrippen van Lacan: (I→S→R) Ψ RSI".
- Lysy, A. (2003). "Lacan met Joyce: een creatieve benadering van de psychose". In: Smet, J., Van Bouwel, L., & Vandenborre, R. *Spreken en gesproken worden: Psychoanalyse en psychosen* (51-66). Antwerpen, Apeldoorn: Garant.
- Lysy, A. (2005). "Het sinthoom van Lacan: Inleiding tot Lacans Seminarie le Sinthome". Ontleend aan Kring-NLS, <http://www.kring-nls.org/dit-al-gelezen.php>.
- Miller, J. A. (2011). "Een symptoom lezen".
- Miller, J. A. (2014). "L'inconscient et le corps parlant". *Association mondiale de psychanalyse*, Rio de Janeiro.
- Miller, J. A. (2007). "Resonanties". *iNWit*, 2/3, pp. 74-88.
- Nijinski, V. (1972). *Dagboek*. Amsterdam: De Bezige Bij.
- Pint, K. (2017). *De wilde tuin van de verbeelding*. Amsterdam: Boom.
- Pratta, N. (2015). "Une invention face à un « accident » : la calli/graphie comme support d'une possible réinvention de la choré/graphie". *Oxymoron*, 5.
- Schott-Billmann, F. (2001). *Le besoin de danser*. Parijs: Editions Odile Jacob.
- Sibony, D. (1995). *Le corps et sa danse*. Parijs: Editions du Seuil.
- Smet, J., Van Bouwel, L., & Vandenborre, R. (2003). *Spreken en gesproken worden: Psychoanalyse en psychosen*. Antwerpen/Appeldoorn: Garant.
- Van Der Heyden, J. (2017). "Creatieve therapie?". In: Demuyndck, J., & Geldhof, A. (Eds.). (2017). *Creatieve Therapie* (pp. 51-62). Leuven: Acco.
- van der Ploeg, G.J. (2004). "Bleuler had het goed gezien". In: Brand, E. (Eds.). (2004). *Schizofreniedossiers*. Amsterdam: Candide/Wrede Veldt.
- Vanheule, S. (2013). *Psychose anders bekeken: Over het werk van Jacques Lacan*. Tielt: Lannoo.
- Vanheule, S. (2017). "Per via di assemblare". In: Demuyndck, J., & Geldhof, A. (Eds.). (2017). *Creatieve Therapie* (pp. 11-12). Leuven: Acco.
- Verhaeghe, P. (2002). *Over normaliteit en andere afwijkingen: Handboek klinische psychodiagnostiek*. Leuven: Acco.
- Verhaeghe, P. (2017). *Gender studies en seksuele stoornissen*. Lecture presented at FPPW Universiteit Gent, Gent.
- Verhaeghe, P. (2000). "«Wat niet stopt zich niet te schrijven»1: Millenial fantasies: De sex/gender discussie vanuit lacaniaans perspectief". *Sophia nieuwsbrief* 21/22, pp. 31-40.

- Vieira, M. A. (2016). "Le Corps Parlant – Sur L'Inconscient Au 21E Siècle". *10e Congrès de l'Association mondiale de la Psychanalyse*, Rio De Janeiro.
- Voruz, V. (2017). "Kunst als oplossing". In: Demuynck, J., & Geldhof, A. (Eds.). (2017). *Creatieve Therapie* (pp. 25-38). Leuven: Acco.